



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Równościowe upodmiotowienia i różnica płciowa : jak poezją wyjść z podrzędności

Author: Anna Kałuża

Citation style: Kałuża Anna. (2017). Równościowe upodmiotowienia i różnica płciowa : jak poezją wyjść z podrzędności. "Postscriptum Polonistyczne" Nr 2 (2017), s. 27-41.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

ANNA KAŁUŻA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Równościowe upodmiotowienia i różnica płciowa. Jak poezją wyjść z podrzędności

Żaden z poetyckich debiutów po 1989 roku – ogłaszany jako nowe literackie rozdanie (Marcin Świetlicki, Andrzej Sosnowski, Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki) – nie był debiutem sygnowanym przez kobietę. Gdy w 2000 roku ukazał się zbiór Marty Podgórnik *Paradiso*, charakter komentarzy nie pozostawiał wątpliwości, za co należy cenić teksty debutantki: Podgórnik okazywała się po prostu „Wojaczką w spódnicy”. Nie dało się tego powiedzieć o debiucie Julii Fiedorczuk (także w 2000 roku), ale też w związku z tym nie był on tak głośno komentowany. To nie poezja, a proza i sztuki wizualne wzięły na siebie po 1989 roku rolę przewodniczek feministycznych idei. Zresztą nie obeszło się bez strat: Izabela Filipiak w perspektywie patriarchalnych estetyk pisała menstruacyjną (tzn. nieartystyczną) prozę, Manuela Gretkowska okazywała się pornografką, podobnie jak Zyta Rudzka. Nawet nastawioną mniej wrogo do patriarchy Olgę Tokarczuk za burtę artystyczności wyrzucił Tomasz Burek¹. Kobiety na pewno nie były autorkami sztuki pojmowanej zgodnie z klasycznymi zasadami estetyki (uniwersalizującymi i abstrahującymi od konkretnego umiejscowienia). A innych zasad w polskim obiegu krytycznym nie było.

I

Gdy w 1991 roku otworzono wystawę *Artystki polskie* – jak pisze Jakub Dąbrowski – „ani kuratorka Agnieszka Morawińska, ani tym bardziej komentu-

¹ Zob. m.in. Janion 1996, 319–343; Świerkosz 2014; Burek 2001.

jąca wystawę Dorota Jarecka nie próbowały wykorzystać feministycznego potencjału ekspozycji” (Dąbrowski 2014, 178). A gdy działania artystek stały się zbyt bezpośrednie i nie można było zneutralizować ich politycznych konsekwencji – jak na wystawie *Kobieta o kobiecie* w Bielsku-Białej w 1996 roku – „uszczypliwości zmieniały się w drwiny” (Dąbrowski 2014, 197). Sztuka krytyczna wyznaczała w Polsce w latach dziewięćdziesiątych punkty odniesienia dla feministycznych (emancypacyjnych, krytycznych) idei i to ona wprowadziła na nowe tory – także dzięki działaniom artystek debiutujących wcześniej: Natalii LL, Aliny Szapocznikow, Zofii Kulik czy Ewy Partum – kwestie reprezentacji, języka, działania ciałem, wreszcie – polityczność sztuki².

W każdym razie progiem, od którego można wyznaczać zmianę rozumienia kryteriów estetycznych (nachodzących na kryteria seksualne, płciowe, ekonomiczne etc.) w polskiej poezji będzie pierwsze dziesięciolecie XXI wieku, a nie legendarne lata dziewięćdziesiąte. Co robiły zatem poetki w latach dziewięćdziesiątych? Z pewnością – jak zwykle – pisały i publikowały w rozmaitych wydawnictwach. Ale strategię społecznej widzialności, mechanizmy wspierania i wykluczania rozmaitych form twórczości, słowem – polityczne, społeczne i ekonomiczne uwarunkowania sztuki i literatury nie stanowiły wówczas przedmiotu dyskusji. Przekształcenia pola literackiego nie mogły się wtedy dokonać, bo zabrakło przemyślenia materialnego umocowania sztuki/literatury oraz analizy tego, w jaki sposób sztuka/literatura przechodzi transformację ustrojową rozumianą jako podział społeczeństwa na nowe klasy³. Odziedziczone po romantycznej/modernistycznej tradycji mity poety i docenienie symbolicznej rangi poezji (uznanej za uniwersalny kod) utrzymywały myślenie o wspólnocie pod postacią jednolitego narodu. Kryterium płciowe, klasowe czy ekonomiczne przy dyskusjach o literaturze nie pojawiała się: jeśli pamiętamy jakieś spory o poezję tamtego czasu, to pamiętamy też, że rozgrywały się one w uniwersum jednolitej wspólnoty – wszyscy w jej ramach mówili w języku polskim, wszyscy byli katolikami, mieli żony i dzieci; norma heteroseksualna, religijna i językowa rzadko była uwyrażniana. Może wyjątkiem był Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, choć symptomatyczne, że ukraińskość jako dywersyfikująca polskość języka i kultury nie została zauważona w jego twórczości od razu, podobnie jak neutra-

² Zob. m.in. Kowalczyk 2002; Sienkiewicz 2014; Źmijewski 2007.

³ W takim duchu myślano jednak o polskim ryku sztuki, polski rynek literatury w tym kontekście był rzadziej opisywany – zob. M. Szczęśniak, 2015, *Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu polskiej sztuki czasów transformacji*, w: *Założenia przedmiotowe w badaniu polskiej sztuki najnowszej. I Seminarium Długowskie*, red. J. Banasiak, Warszawa.

lizowane były (sublimacyjną tradycją) homoseksualność czy prawosławie w czytaniu tej poezji.

Czy to oznacza, że poetyckie książki autorek z roczników sześćdziesiątych (rówieśniczek brulionowych poetów): Marzeny Brody, Anny Piwkowskiej, Marzanny Bogumily Kielar, Ewy Sonnenberg i nieco starszych: Adrianny Szymańskiej, Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej, Anny Janko były w tamtym czasie konserwatywne? Niekoniecznie – o tym, czym była ta poezja, zadecydowały przede wszystkim sposoby jej czytania, wprowadzania na scenę, myślenia o twórczości kobiet i niechęć (także kobiet) do feminizmu i do zauważania społecznych oraz ekonomicznych uwarunkowań sytuacji kobiet w Polsce. Atmosfera polityczna wokół eksperymentów i bardziej radykalnych form myślenia ma ogromny wpływ na działalność artystyczną. Czymś innym jest oczywiście niekwestionowanie zastanych reguł i tworzenie sztuki takiej, jaką ona była do tej pory oraz realizowanie tradycyjnej (społecznej i symbolicznej) roli poetki m.in. przez wpisywanie się w patriarchalny wzorzec kobiecości, a czymś innym – próba zmierzenia się z warunkami, w jakich pracuje się artystycznie i funkcjonuje społecznie. Choćby była to próba nieudana, podtrzymująca to, przeciwko czemu się występuje: a tak można z dzisiejszego punktu widzenia myśleć o startujących w pierwszej dekadzie XXI wieku artystkach. Joanna Lech, Marta Grunwald, Agnieszka Wolny-Hamkało, Ewa Zdanowicz, a później także oraz Martyna Buliżańska, Paulina Korzeniewska⁴ i wiele innych poetek zbyt szybko stabilizowało kobiecy podmiot na pozycji, która mocno determinowała ich artystyczne i polityczne ruchy. Najczęściej była (jest) to pozycja ofiary porządku patriarchalnego albo buntowniczkii. Każda z tych pozycji wikłała jeszcze mocniej kobiecy podmiot w relacje nierówności i dominacji⁵. Nic w tym dziwnego – takie warunki zderzenia wykluczanych i marginalizowanych z systemem wytwa-

⁴ Warto też przywołać listę ważnych debiutów po 2000 roku i (wyjątkowo) wcześniejszych: Joanna Mueller *Somnambóle fantomowe* (2003); Maria Cyranowicz *neutralizacje* (1997); Zofia Baldyga *Passe-partout* (2006); Joanna Lech *Zapaść* (2009); Krystyna Dąbrowska *Białe krzesła* (2006); Kamila Janiak *Frajerom śmierci i inne historie* (2007); Natalia Malek *Pracowite popołudnia* (2009); Justyna Bargielska *Dating Sessions* (2003); Agnieszka Wolny-Hamkało *Mocno poszukiwana* (1999); Katarzyna Fetińska *Glossolalia* (2012); Martyna Buliżańska *Moja jest ta ziemia* (2013); Klara Nowakowska *Zrosły* (1999); Kira Pietrek *Język korzyści* (2011); Ilona Witkowska *Splendida realta* (2013); Julia Szychowiak *Po sobie* (2007); Barbara Klicka *Wrażenie* (2000); Agnieszka Mirahina *Radionwidmo* (2009); Kamila Pawluś *Rybarium* (2008); Joanna Roszak *Tintinabuli* (2006); Małgorzata Lebda *Otwarta na 77 stronie* (2006); Magdalena Galkowska *Fabryka tanich butów* (2009); Ewa Chrusciel *Furkot* (2003); Wioletta Grzegorzewska *Wyoobrażenia kontrolowana* (1997).

⁵ Pisałam o tym, komentując zbiór *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989–2009)*, zob. Kałuża 2011.

rzał sam system, w obrębie którego poetki się poruszały. A podrzędność, którą artykułowały ich głosy, z konieczności niosła ze sobą także aktualizację porządku panowania⁶. Moja krytyczna ocena tej poezji nie wynika więc z oceny wierszy wskazanych autorek jako estetycznych artefaktów, obiektów z określonymi właściwościami), ale z analizy sytuacji społeczno-ekonomicznej, z jaką współpracować musiała w tamtym czasie poezja. Strategie artystyczno-institutionalne wspomnianych autorek okazywały się kontr-skuteczne w starciu z patriarchalnym sposobem produkowania relacji. Były raczej konsekwencją jego oddziaływania, były w niego wliczone. A jeśli chcielibyśmy, by poezja mogła wypracowywać relacje równościowe, w jej tworzeniu, funkcjonowaniu i rozumieniu musiałyby zostać także zinterioryzowane reguły życia społecznego – rekonfigurowane pod naciskiem równościowej idei stosunków społecznych.

O tym, jak układają się rozmaite porządki estetyczno-ideowe i jakie postaci przybiera feministyczne zaangażowanie w rozpoznawanie uwarunkowań różnicy płciowej, pisano już wielokrotnie, rysując tym samym krajobraz poezji polskiej po 2000 roku⁷. Dlatego chciałabym się skoncentrować na zjawiskach najnowszych i według mnie najistotniejszych dla przemian ujmowania różnicy płciowej w poezji.

II

Wiele od czasu debiutu Marty Podgórnik i Julii Fiedorczuk się zmieniło. Nie oznacza to oczywiście, że teraz autorki potrafią znakomicie radzić sobie z patriarchalnym systemem dominacji. Zmienił się on jednak, otrzymał wsparcie od państwa i kościoła, jakiego wcześniej w tak widocznej formie nie miał, „wojna z gender” jest tego najbardziej spektakularnym dowodem⁸.

⁶ „Każdy istniejący system społecznej nierówności zbudowany jest w ten sposób, aby podporządkowani pozbawieni zostali środków do podważenia panowania” (Kozłowski 2016, 131).

⁷ Zob. np. Głosowicz, Szopa 2016.

⁸ Zob. m.in. M. Duda, 2016, *Dogmat płci. Polska wojna z gender*, Gdańsk. Nie znaczy to oczywiście, by w latach 90. równouprawnienie przebiegało bez zakłóceń: „Dominacja w sferze publicznej i symbolicznej ideologii Kościoła katolickiego oraz zafiksowanie hierarchów na punkcie „obrony życia” od początku III RP nie miały żadnej przeciwwagi ani hamulców. Nasze matki miały prawa, programowe równouprawnienie przyznane przez partię, o które w ogóle nie musiały walczyć. Ale nie potrafiły też go obronić, gdy im je odbierano”. Zob. M. Grzyb, *Krótką historię radykalizacji polskiego feminizmu* <http://kulturaliberalna.pl/2017/05/12/grzyb-feminizm-historia-radykalizm/> [dostęp: 26.05.2017].

Zmieniło się też myślenie poetek – działających coraz bardziej świadomie, wzmocnionych licznymi dyskusjami środowiskowymi i pozaśrodowiskowymi⁹. Zupełnie inaczej niż Ewa Sonnenberg lub Agnieszka Wolny-Hamkało radzą sobie z poezją Kira Pietrek, Natalia Malek czy Kamila Janiak. Na czym polegała zmiana (faktyczna i zakładana)?

Najciekawsze działanie różnicy płciowej¹⁰ w wypowiedziach poetyckich polega na tym, że krzyżuje się ona z innymi różnicami i jest w stanie współpracować z innymi figurami i poza polem własnych interesów. Oznacza to tyle, że aby rozważać politycznie (kulturowo i estetycznie) płciowość trzeba porozmieszczać różnicę pośród rozmaitych odniesień i pozwolić jej także dystansować się od siebie – tak, by określająca jednostkę różnica płciowa nie stawiała się jedynym poziomem relacji odróżniającym jednostkę od reszty świata lub łączącym ją z nim. Dlatego nie te wiersze będą miały znaczenie dla myślenia o przekształcaniach społecznych, w których kobiecy podmiot pragnie się przede wszystkim upewnić w swojej płciowości (polityka identyfikacyjna) i wyznaczyć jej nieprzekraczalne granice. Zwykle wtedy po prostu kobiecy podmiot w wierszach reprodukuje założenia, które już w ramach patriarchatu zostały zaakceptowane, a nawet uznane – w ten sposób najłatwiej o pozorną emancypację. Istotniejsza w horyzoncie wyzyskania feministycznego potencjału poezji będzie raczej taka artikulacja różnic płciowych, która – mówiąc najogólniej – nie jest zafiksowana na polityce tożsamości zbudowanej wokół jednego kryterium, ale usiłuje przeanalizować procesy odpowiedzialne za hierarchiczne rozmieszczanie sił wpływających na kształt relacji społecznych.

Nie można zapomnieć też o tym, że polska poezja utrwalana jest w kulturowym continuum jako sztuka zasadniczo konserwatywna – dzięki niej ceni się budowanie silnych (esencjalnie pomyślanych) tożsamości, przywiązanie do mitu prywatnego języka, hołubi idealistyczne fantazje w przeciwieństwie

⁹ Jedna z takich gorących dyskusji odbyła się na stronie Biura Literackiego *Jeszcze jedna dyskusja o parytetach* <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/jeszcze-jedna-dyskusja-o-parytetach/> [dostęp: 26.05.2017]. W debacie tej zwróciłabym uwagę na wspólny głos Katarzyny Szopy i Moniki Glosowicz, zwłaszcza gdy piszą one: „Z jednej strony sprowadzenie parytetu do kategorii ilościowych w paradoksalny sposób sprzyja reakcyjnej polityce niedoreprezentowania kobiet i ignorowania ich interesów, z drugiej zawężenie równości partycypacji wyłącznie do kwestii płciowości jest działaniem skutecznie wymazującym współudział innych grup i mniejszości”. Autorki bardzo słusznie upominają się za Kimberlé Crenshaw o różnice wewnątrzgrupowe. Zob. „*Not in our name*”. *Paradoksy parytetu* <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/not-in-our-name-paradoksy-parytetu/> [dostęp: 26.05.2017], a także Staško 2016.

¹⁰ O różnicy płciowej pisała m.in. J. Bednarek (2015, 126–153).

do wszelkich niepodpartych metafizyką materializmów, wreszcie – o najwyższe stawki gra taka poezja, której przekaz nastawiony jest na dotarcie do autentycznego głosu podmiotu mówiącego. Odpowiada to oczywiście charakterowi społeczeństwa, w jakim wiersze funkcjonują i zyskują uznanie. W związku z tym niewiele jest poetek, które ryzykują i wychodzą poza intymno-ekspresyjnie pomyślaną praktykę poetycką, korzystają z narzędzi wypracowanych przez rozmaite sztuki i pamiętają o tym, że jednak ktoś już coś robił przed nimi – że były rozmaite akcje, *body art*, *performans* i działania, których echo niosło się daleko. Nie chodzi przy tym o radykalizm formalno-estetyczny, który zwłaszcza dziś ma zbyt wiele punktów odniesienia, by można było określony (formalnie) rodzaj twórczości opisać w takich kryteriach. Chodzi o konkretną reakcję na określoną sytuację historyczną. Wiersze, które próbują „coś zrobić” z różnicą płciową, same nie mogą umieszczać siebie w ahistorycznym continuum sztuki, nie mogą też abstrahować od warunków, w jakich działają i powstają.

Wydaje się, że spektakularność sztuk wizualnych i rozmaitych akcji artystycznych pozostawia poezję poza konkurencją, ale czy na pewno? Mam wrażenie, że najbardziej inteligentne (zdolne na przykład do szybkiej reakcji) gesty wymierzone przeciwko wykluczającym i nierównościowym praktykom systemowym wykonują jednak artystki, performerki, reżyserki i wokalistki. Dlatego coraz częściej zdarza się, że najciekawsze realizacje poetyckie powstają wtedy, gdy różnica płciowa pracuje na skrzyżowaniu m.in. różnicy mediów. Dobrym tego przykładem jest działalność artystyczna SIKSY czy Kamili Janiak. Ciekawie wygląda także w tym horyzoncie slammerska twórczość Rudki Zydel. Warto wziąć ponadto pod uwagę połączenia graficzno-tekstowe: swoje zbiory Kira Pietrek sama ilustruje, Natalia Malek współpracowała z Bartłomiejem Gerlowskim przy debiucie *Praconite popołudnia* (2010) i z Joanną Grochocką przy drugiej książce (*Szaber*, 2014). Potencjał takich akcji dostrzegają także kuratorzy – niedawno zorganizowana w Muzeum Sztuki Nowoczesnej wystawa *Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Intymność jako tekst*, do której współtworzenia zaproszono m.in. poetki Aldonę Kopkiewicz, Barbarę Klicką i Zuzannę Bartoszek, świadczy o tym, że i kuratorom sztuki takie kolaboracje artystyczne wydają się obiecujące¹¹.

O SIKSIE piszą raczej gazety muzyczne niż literackie, bo najczęściej w takich kontekstach umieszcza się duet składający się z wokalistki (Aleksandra

¹¹ Zob. <http://artmuseum.pl/pl/wystawy/ministerstwo-spraw-wewnetrznych> [dostęp: 26.05.2017].

Dudczak¹²) i basisty (Piotr Buratyński). Skoro jednak granica między koncertem punkowym (czy raczej czymś, co punka przechwytyje) a performansem jest niejasna, to włączenie działań SIKSY do poezji może przynieść wiele korzyści (poezji). W wywiadzie udzielonym „Gazecie Magnetofonowej” jedna z osób z duetu zauważa:

Mówienie, że Siksa jest chujowa, że to gówniana muzyka jest najprostsze. To banal, bo przecież my się sami wystawiamy. W ogóle nas to nie dotyczy, bo kategorie estetyczne przydatne do oceniania muzyki tu po prostu nie mają zastosowania. Mamy XXI wiek, a ludzie nadal myślą, że jedyną funkcją muzyki jest jej słuchanie dla przyjemności. Dla nas muzyka jest tylko kontekstem...¹³.

No właśnie. Żaden z poetów / żadna z poetek nie odważył/a/by się na powiedzenie, że poezja jest tylko kontekstem (robienia innych spraw). Teksty Dudczak inscenizują rozmaite artykulacje wykluczenia i inkluzji, stając się jednocześnie medium komunikacyjnym, reprodukującym i kooperującym w społecznym uniwersum z wieloma różnymi postaciami sztuki. Artystka rozumie, że nie wystarczy wprowadzić do poezji określonych problemów, trzeba także pracować na zmianę środków produkcji i przekształcenie relacji z tzw. obiektami artystycznymi. Każda postać sztuki/poezji związana jest z publicznymi, by tak rzec, formami organizacji społecznej, co oznacza, że nie pochodzi po prostu od społeczeństwa czy narodu. Nie chodzi więc o to, by w ramach strategii artystycznych, kojarzonych z patriarchalno-kapitalistycznym modelem komunikacji, ograniczyć się do pokazywania negatywnych aspektów tego modelu, lecz o to, by zmieniać reguły tej komunikacji i funkcjonowania w jej ramach artystyczności. Dudczak przechwytyje działające wielobiegunowo porządki konfrontacji, koncentrując się przede wszystkim na językach walczących. W tekście *Kevin Carter* języki nienawiści splatają poziomy relacji rodzinnych i miłosnych. Początkowy układ między heteroseksualnymi partnerami („zrobiłeś mi tego mojego syneczka / któremu przydałoby się zrobić badania w kierunku autyzmu / a nie szorowanie stóp / przez

¹² Więcej o artystce na stronie: <http://wakat.sdk.pl/author/aleksandraddudczak/> [dostęp: 26.05.2017].

¹³ *SIKSA: niech się męczy*, wywiad przeprowadził Jarek Szubrycht, „Gazeta Magnetofonowa” 2017, 12 marca <http://www.magnetofonowa.pl/artykuy-i-wywiady/2017/3/12/siksa-niech-si-mcz> [dostęp: 26.05.2017]. Zob. także *Co z tą SIKSĄ* <http://www.popcentrala.com/aktualnosc/97-koncert/1136-co-z-ta-siksa> [dostęp: 27.05.2017].

jakaś lesbę w przebraniu geja / TY HOMOFOBIE”) zostaje stopniowo przekształcony i zmienia się w wielopoziomowy układ między matką a córką oraz matką i synem. Jest on budowany przy użyciu walczącego języka, niemal odbierającego prawo do przetrwania innym podmiotom, ustanowionym tu na wrogich pozycjach. W performansie z Paszczy Lwa w Gdańsku Oliwie SIKSA przechwytuje z kolei seksistowski język poetów polskich („Będę się teraz zachowywała jak klasyczny poeta ruchacz”) i narodowców: („w imię Polski narodowcy gwałcą Polki”) ¹⁴.

Strategie przechwyty, wzmocnione w przypadku SIKSY performatywnie zaangażowanym ciałem, mają w ogóle niebagatelne znaczenie dla poezji tworzonej przez kobiety. SIKSA wykorzystuje walczące słowa i pokazuje, w jaki sposób wytwarzają one zbiorowe tożsamości skonfliktowanych grup (rasistowskich, homofobicznych, fanatycznie religijnych). Podobnie postępuje Dominika Dymińska w swojej książce *Danke, czyli nigdy więcej*. Poetka komponuje swój zbiór poprzez powtórzenia seksistowskich słów. Jednak Dymińska w przeciwieństwie do Dudczak nie włącza w relację podrzędności, w jakiej pozostaje jej bohaterka, żadnych innych różnic: „Jak mi się coś nie podoba, to przecież mogę się wyprowadzić. / Jak mi się na przykład nie podoba, że na widok zdjęć / Jakichś dziewczyn na facebooku / Reaguje słowem „ruchałem”. / Albo że nazywa mnie szmatą, / ale tylko po alkoholu” (Dymińska 2016, 34). Jej bohaterka albo (fałszywie) identyfikuje się z raniącym ją językiem, albo próbuje wytworzyć kontr-znaki. Obie strategie okazują się niestety nieskuteczne w kontekście myślenia o sprawczości wykluczanych i upodrzędnianych (zob. Kałuża 2016).

Strategie przechwyty wykorzystuje także w swoich dwóch książkach poetyckich Kira Pietrek. Autorkę *Języka korzyści* interesuje systemowe (instytucjonalne) zaznaczanie się różnic w hierarchicznym ustawieniu rozmaitych członków społeczeństwa względem siebie. Wielość rozmaitych różnic płciowych zwierzęco-ludzkich tworzy w jej wierszach skomplikowaną strukturę świata dominacji, opresji i przemocy. Pietrek często wprowadza do wiersza cytaty z dokumentów instytucji państwowych, przejmując też języki reklamy i instrukcji – jak na przykład w tekście *mix zdrowia i korzyści* – chowu przemysłowego zwierząt. Bohaterką utworu jest Anna Porębska, która straciła pracę z powodu nieudanej kampanii reklamowej, prowadzonej przez firmę hodowlaną: „prosięta często mają schorzenia kończyn / z powodu za-

¹⁴ SIKSA, zarejestrowany performans, <https://www.youtube.com/watch?v=UMob3jQRt> gw [dostęp: 26.05.2017].

nieczyszczonego podłoża / dlatego bardzo proszę aby zwrócić uwagę / na retusz kolan przed oddaniem reklamy do druku” (Pietrek 2010, 17–19). Po doświadczeniach z pracą w korporacji Porębska zakłada własną firmę – „pracownię rozwoju osobistego kobiet”. Wiersz orientuje się wówczas na ten sam, co wcześniej język, maskujący przemoc: „jej celem jest / dobroć / rozwój / dotyk ciepłych dłoni”. Analogie między warunkami życia hodowlanych zwierząt a warunkami wytwarzającymi kryteria hierarchizowania płci Pietrek zacieśnia (paradoksalnie) jeszcze bardziej w wierszu *lochy*. Pożyczonym od weterynaryjnych podręczników językiem mówi tu o reprodukcji zwierząt i językiem pożyczonym od podręczników do wychowania w rodzinie mówi o pozycji kobiet i rodzinie heteroseksualnej.

Nie na taką skalę, ale jednak, przechwycenia wykorzystuje Kamila Janiak – i także po to, by odtworzyć seksistowski język, w którym różnica płciowa pracuje zawsze na niekorzyść kobiet. Janiak jest wokalistką w kilku zespołach, ale wydaje także książki poetyckie – *frajerom śmierć i inne historie*, *Kto zabił bambi*, *Zwęglona Jantar*. Zwłaszcza w tej ostatniej – podobnie jak Pietrek – Janiak rozbudowuje łańcuchy ekwiwalencji wśród wykluczanych i eksploatowanych. Katastrofalne skutki ekonomicznych decyzji i polityczno-religijnych przekonań w *Zwęglonej Jantar* przekładają się na obrazy poupychanych w śmietnikowych krajobrazach ludzi i zwierząt. Śmietnikowy, „zwęglony” jest tu także język, wykorzystujący antypastoralne konstrukcje, między innymi w *rodzinie*: „siedzimy na ganku, ganku w drewnie i w lesie, / naokoło wiją się nasiona, latają owady w słońcu, / przyjeżdżają goście, wchodzą do kontenerów, / a ja i moje dzieci pleciemy pamiętki, // małe rustykalne szubieniczki z napisem lato 2034”. W *Zwęglonej Jantar* widać doskonale, jak krzyżują się ze sobą na rozmaitych poziomach (komunikacyjnym, językowym, materialnym) eksploatacyjne pragnienia podboju i dominacji. I chociaż Janiak mówi z wnętrza sfery spisanej na straty, uprzedmiotowionej i peryferyjnej, czyli w zasadzie prowadzi batalie przeciwko nieliczącej się z niczym eksploatacji w obrębie wyznaczonym przez system, to jednocześnie zmierza do skonstruowania podmiotu politycznego zdolnego do zorganizowania wokół siebie różnic nieatomizujących w sposób skrajny inne podmioty.

Z kolei Ilona Witkowska, która nie posługuje się plagiarystyczną strategią ani słowami walczącymi, w *splendida realta* „schodzi” poniżej instytucji i instytucjonalnie określonych podmiotów. Witkowska pokazuje formy życia, które na poziomie materialnym objawiają się jako zanieczyszczone, niejednoznaczne, hybrydalne. W jej wierszach różnice przechodzą w rozmaite sta-

ny niezróżnicowania, poetka bada więc raczej społeczne praktyki wylaniania się granic. W tym sensie różnica płciowa jest często u Witkowskiej wylączeniem chwilową materializacją czegoś, co zostaje poddane procesom ograniczania, wykluczania i represjonowania po tym, jak wyłoni się pod postacią wielość. Te ambicje poetki najlepiej pokazuje wiersz *aksjologia*: „my guru, musimy zawsze mówić prawdę. / oto rzekłem: siedzę w norze i się boję. / przyszła tu woda i topię się, topię. // i nie rozumiem tego, bo jestem królikiem”. Stawanie się zwierzęciem – stawaniem się kobietą – stawanie się mężczyzną – te procesy Witkowska usiłuje wyartykułować.

Tak jak w przypadku SIKSY czy Janiak, tak również w przypadku Rudki Zydel książka okazuje się nienajlepszym medium dla poezji. Zydel jest jedną z bardziej znanych polskich slamerek. To, co robi, jest mieszaniną performansu, stand-upu i form publicystycznych¹⁵. Dlatego w jej wystąpieniach i tekstach jest więcej luzu, poczucia humoru i żartu niż w dotychczas przedstawianych poezjach. W często przywoływanej *Chalwie* Zydel kompromituje nacjonalistyczny język wstawiający się rzekomo za wolnością i równouprawnieniem kobiet: „Do niedawna żołnierze ci wyklęci własną pierśią chcieli bronić naszej czci i godności przed gwałtem i szariatem. Żeby mogli swobodnie patrzeć, kiedy my swobodnie nosimy bikini. Chyba, że ktoś nas zgwałci, bo wtedy cóż... Trzeba było nie ubierać bikini!”¹⁶. Zydel utrzymuje tekst w formie instrukcji, odpowiadającej na podstawowe pytanie: „Jak uniknąć poczęcia dziecięcia z nieprawidłowego łoża?”, a jedna ze wskazówek brzmi: „Jeśli z głową między Twoimi udami, będzie w stanie 3 razy pod rząd powtórzyć: »W Szczecbrzeszynie chrząszcz brzmi w trzcinie« – jesteśmy w domu. Pozwoli to wyeliminować nie tylko cudzoziemców, ale i najebanych Polaków i niewątpliwie dostarczy Wam obojgu wiele radości. WIN-WIN!” (tamże).

¹⁵ „Eddie Izzard pokazał mi, jak można improwizować, bawić się humorem całkowicie absurdalnym i mieć kompletnie w nosie opinie innych ludzi. Dave Chappelle mówił o rzeczach ważnych, jak przemoc, podziały klasowe czy rasizm w sposób inteligentny i nieskończenie zabawny. Tak trafiłam na jego wywiad w programie Inside The Actors Studio, który oglądałam sobie co jakiś czas. To jedna z najmądrzejszych rozmów, jakie kiedykolwiek w życiu słyszałam. I przez podobne filmy na Youtube dotarłam do jego występu w programie Def Jam Poetry. A stamtąd do slamu już tylko krok”, zob. *Rozhamowanie* – wywiad z Rudką Zydą, prowadzi Max Nałęcz, „FKA. Fundacja Kultury Akademickiej”, <http://fundacja-fka.pl/rozmowa-rozhamowanie-wywiad-z-rudka-zydel/> [dostęp: 28.05.2017].

¹⁶ Zydel R., *Chalwa*, https://web.facebook.com/rudkazydel/posts/1671939963069376?_rdc=1&_rdr [dostęp: 28.05.2017].

III

Rzecz jasna, to nie wszystkie możliwe do zaprezentowania strategie poetyczne, które wyprowadzić nas mogą z podrzędności. Jednak przy okazji mówienia o poezji pisanej przez kobiety niemal automatycznie wskazuje się na kobiecość jako ideę rewoltującą porządek patriarchalny. Tymczasem, co oczywiste, nie każda twórczość sygnowana kobiecym nazwiskiem jest z tej perspektywy ciekawa albo feministycznie aktywna. Często kobiecość staje się raczej regulatorem społeczno-politycznej stabilności – *casus* Justyny Bargielskiej. To zresztą bardzo ciekawie wygląda, gdy przyjrzeć się, jak przecinają się rozmaite nierównościowe upodmiotowienia w polskich warunkach kulturowych.

Robert Rybicki w jednym ze swoich wierszy, opublikowanym w czasopiśmie internetowym „artPAPIER”, bezpośrednio odniósł się do strategii autokreacyjnych (autopromocyjnych) Bargielskiej: „laleczka bargie wspomniała coś o parytecie na festiwalu silesius i trzech mężczyzn przebrało się / za kobiety a tak naprawdę laleczka bargie odcina kupony od feminizmu i zaliczy nowy wywiad dla / wysokonakładowego tygodnika albo strony o dużej liczbie wyświetleń / trzech poetów mężczyzn wyszło na durniów czyli ogolone cipy / oni odcinają kupony od kawiorowej lewicy a jako synek z osiedla robotniczego na ślonsku / wiem co to jest robotnicy praca zakład pracy wypłata bary przyzakładowe i lumpenproletariat / chodźcie tu do mnie kurwy / porozmawiajmy o parytecie / wśród bezdomnych”. Rybicki nawiązuje tutaj do akcji artystyczno-politycznej z festiwalu Silesius, która pomyślana została jako reakcja na niewielką obecność kobiet na jednej z panelowych dyskusji. Akcja była solidarnościowa, wskazująca na lekceważenie tego, co artystycznie robią kobiety, ale – no właśnie – nie brała pod uwagę nachodzenia rozmaitych linii wykluczenia. I że kategoria kobiety – pomyślana, rzecz jasna, politycznie – jest tu zbyt esencjalna, statyczna, ahistoryczna, bo zamykająca na inne grupy wykluczeń (na przykład geograficzne, etniczne – śląskość, ekonomiczne). Rybicki zwraca uwagę, że wykluczeni reprodukuja mechanizmy nierównościowe: na wielu poziomach system działa niesystemowo, przypadkowo i incydentalnie, i trudno mówić wyłącznie o jednym mechanizmie upodrzędniania, który zresztą charakteryzują wewnętrzne sprzeczności. Tylko konkretne, dynamiczne usytuowanie procesów elitaryzujących poszczególne grupy pozwala na skuteczną (a nie pozorną czy pozorowaną) reakcję.

Z tej samej perspektywy często zadawane jest pytanie o wartości (wartościowość) poezji kobiet. Czy poezja pisana przez kobiety jest gorsza od tej pisanej przez mężczyzn? Grube, esencjalne pytanie, to prawda. Jest ono pochodną wątpliwości, czy kobiety „są gorsze” od mężczyzn. Nie ma powodu, by od niego abstrahować – ale trzeba je włączyć, tak jak pytanie o wykluczenie, w nierównościowe mechanizmy dotyczące (produkujące) inne grupy (społeczne, rasowe, językowe czy religijne). Problem rozpoznał Michał Kozłowski, gdy zastanawiał się nad sprawczością zdominowanych: „Jak można uczynić kobietę równą mężczyźnie, jeśli sama kobiecość została skonstruowana społecznie jako podporządkowana?” (Kozłowski 2016, 134). Autor podkreśla przy tym, że relacja nierówności niekoniecznie maskuje istnienie równych podmiotów – relacja nierówności znacznie częściej produkuje „nierówność zobiektywizowaną lub zinterioryzowaną (lub banalnie zmateralizowaną pod postacią nierówności edukacyjnych lub zdrowotnych)” (Kozłowski 2016, 134). Dlatego, co najistotniejsze, zniesienie nierówności nie wystarczy, by podmioty uczynić równymi sobie, trzeba równolegle wzmacniać procesy – jak pisze Kozłowski – formowania zarówno egalitarnego stosunku społecznego, jak i równego podmiotu. I dlatego strategie przyjęte przez poetki na początku XX wieku, nieprzekształcające myślenia o podmiotach kobiecych, tylko reprodukujące ich ułożenie w kulturze patriarchalnej, uważam w kontekście walki o sprawczość wykluczanych za niekorzystne i niewystarczające. Samoupodmiotowienie jest ważną sprawą ruchów feministycznych, podobnie jak równoległe przekształcanie warunków zewnętrznych, instytucjonalnych etc. i nie należy o tym zapominać, co często się zdarza w ramach polskiej tradycji literackiej – zwłaszcza poetyckiej, gdzie wiersz (poezja) jest indywidualistycznym aktem, niemal cielesnie przypiętym do autora czy autorki. I jeśli na poziomie psychologii twórczej (oraz samego konstruowania tekstu) mają uzasadnienie takie stanowiska dające wyraz jednostkowym aspiracjom, to gdy przechodzimy na poziom historyczno-społeczno-instytucjonalny, warto wziąć pod uwagę siebie jako część określonej grupy (społecznej, klasowej, językowej etc.), która wytwarza (blokuje) określone wartości, normy i praktyczne dyspozycje lub też jest im poddawana.

Jednak na pytanie, czy kobiety piszą gorsze wiersze¹⁷, nie wystarczy taka odpowiedź. Nawet jeśli zgadzamy się, że nie istnieje żadna „ogólność” czy

¹⁷ To pytanie (w nieco innej wersji) zadała Linda Nochlin w 1971 roku w swoim artykule *Why Have There Been No Great Woman Artists?*, w którym analizowała społeczną i instytucjonalną strukturę patriarchy, dającą podstawy artystycznej produkcji, świata sztuki i historii sztuki.

„uniwersalność” kobiet, którą można by przeciwstawić jakiejs „ogólności” czy „uniwersalności” mężczyzn, to bez trudu dostrzeżemy, że hasło o „gorszości wierszy” (wypowiadane także, rzecz jasna, przez kobiety) jest pochodną poczucia radykalnej niezbieżności z aktualnymi sposobami myślenia o poezji, autoryzowanymi przez rozmaite siły estetycznie-politycznie porządkujące naszą przestrzeń życia. Takie hasło ma piętrowy charakter i działa na każdym z pięter inaczej. Najlepiej też pokazuje, jak zarysowują się linie wykluczeń i jak walczy się o uznanie. Bo przecież wyrażona wątpliwość o jakość poezji kobiet (w ogóle) jest najbardziej demagogicznym chwytem, dzięki któremu można zdyskredytować estetycznego konkurenta (konkurentkę) – uważanych za podrzędnych (wobec innych płci, innych języków, innych klas etc.). Dlatego Bargielska w tym wykluczającym układzie ekonomiczno-płciowo-językowym będzie na pozycji mniej upodrzednionej niż Robert Rybicki, a on i tak na pozycji mniej podrzędnej niż piszący po śląsku – na przykład – Krystian Gałuszka (zbiór *Modre ajnfarty*). I teraz możemy znowu obrócić pytaniem: czy mniejszości etniczne (rasowe) piszą gorzej? A jeśli tak, to jaka akumulacja nierówności tu zachodzi? A jeśli nie – to jakiego rodzaju niechęć estetyczno-polityczna maskowana bywa przez to pytanie? Stąd nie-trudno już przejść do klasowego i interesownego charakteru tzw. sądu smaku (zob. Bourdieu 2005).

Warto więc cały czas pamiętać o tym, że nie poezją „w ogóle” możemy walczyć o upodmiotowienie równościowe, ale konkretnymi praktykami wypowiedzeniowymi, których wartość w tym kontekście mierzona jest m.in. intensywnością reakcji na wzrastanie znaczenia rozmaitych zmiennych – klasy, rasy, wieku, wykształcenia etc. Już od lat siedemdziesiątych XX wieku, od czasów sztuki conceptualnej, feministycznej i krytyki instytucjonalnej wiemy, że sztuka to nie tylko tworzenie estetycznych obiektów, ale także zjawisk społeczno-symbolicznych. Trzymajmy się tego.

Literatura

- Bednarek J., 2015, *Różnica płciowa jako pojęcie: Lucy Irigaray*, w: tejże, *Linie kobiecości. Jak różnica płciowa przekształca literaturę i filozofię?*, Warszawa.
- Bourdieu P., 2005, *Dystynkja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. Bilos P., Warszawa.

ki. O przełomowym znaczeniu tekstu Nochlin w: Reilly, red., 2015. Ostatnio ukazał się nawet ilustrowany przewodnik po ideach Nochlin, zob. https://hyperallergic.com/377975/an-illustrated-guide-to-linda-nochlin-why-have-there-been-no-great-women-artists/?utm_source=social&utm_campaign=fbpage [dostęp: 26.05.2017].

- Burek T., 2001, *Duch odkurzacza*, w: tegoż, *Dziennik kwarantanny*, Kraków.
- Dąbrowski J., 2014, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, Warszawa.
- Duda M., 2016, *Dogmat płci. Polska wojna z gender*, Gdańsk.
- Dymińska D., 2016, *Danke, czyli nigdy więcej*, Kraków.
- Głosowicz M., Szopa K., 2016, *Oddaj mi świat, oddaj nam przestrzeń [Czytanka dla Arachne/ Male wygrane]*, w: Gluszek S., Gula B., Mueller J., red., *Warkoczami. Antologia nowej poezji*, Warszawa.
- Janion M., 1996, *Ifigenia w Polsce*, w: tejże, *Kobiety i duch inności*, Warszawa.
- Kaluża A., 2011, *Sygnaly z centrali – świat płci*, w: tejże, *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki*, Mikołów.
- Kowalczyk I., 2002, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa.
- Kozłowski M., 2016, *Znaki równości. O społecznym konstruowaniu stosunków egalitarnych*, Warszawa.
- Pietrek K., 2010, *Język korzyści*, Poznań.
- Reilly M., red., 2015, *Women Artist. The Linda Nochlin Reader*, Londyn.
- Sienkiewicz K., 2014, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Kraków–Warszawa.
- Szczeniak M., 2015, *Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu polskiej sztuki czasów transformacji*, w: Banasiak J., red., *Założenia przedwstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej. I Seminarium Dłużewskie*, Warszawa.
- Świerkosz M., 2014, *Genealogie kanoniczności*, w: tejże, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Warszawa.

Netografia

- Co z tą SIKSĄ*, <http://www.popcentrala.com/aktualnosc/97-koncert/1136-co-z-ta-siksa> [dostęp: 27.05.2017].
- Grzyb M., *Krótki historii radykalizacji polskiego feminizmu* <http://kulturaliberalna.pl/2017/05/12/grzyb-feminizm-historia-radykalizm/> [dostęp: 26.05.2017].
- Jeszcze jedna dyskusja o parytetach*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/jeszcze-jedna-dyskusja-o-parytetach/> [dostęp: 26.05.2017].
- Kaluża A., 2016, *Przechwycenia*, „dwutygodnik.com”, nr 181, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6462-przechwycenia.html> [dostęp: 26.05.2017].
- „Not in our name”. *Paradoksy parytetu* <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/not-in-our-name-paradoksy-parytetu/> [dostęp: 26.05.2017].
- Rozmawianie* – wywiad z Rudką Zydeł, prowadzi Max Nałęcz, „FKA. Fundacja Kultury Akademickiej”, <http://fundacja-fka.pl/rozmowa-rozhamowanie-wywiad-z-rudka-zydel/> [dostęp: 28.05.2017].
- SIKSA, zarejestrowany performans, <https://www.youtube.com/watch?v=UMob3jQRtgw> [dostęp: 26.05.2017].
- SIKSA: niech się męczą*, wywiad przeprowadził Jarek Szubrycht, „Gazeta Magnetofonowa” 2017, 12 marca, <http://www.magnetofonowa.pl/artukuy-i-wywiady/2017/3/12/siksa-niech-h-si-mcz> [dostęp: 26.05.2017].
- Staśko M., 2016, *Dlaczego poeci są wiecznie niezaspokojeni*, „Krytyka Polityczna”, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/dlaczego-poeci-sa-wiecznie-niezaspokojeni/> [dostęp: 26.05.2017].

- Zydel R., 2016, *Chalwa*, https://web.facebook.com/rudkazydel/posts/1671939963069376?_rdc=1&_rdr [dostęp: 28.05.2017].
- Żmijewski A., 2007, *Společné štuki stosowane*, „Krytyka Polityczna”, nr 11–12, <http://www.utw.uj.edu.pl/documents/6082181/a7f451e7-cb99-4ee9-8ddc-e1f2bf984438> [dostęp: 25.05.2017].
- <http://artmuseum.pl/pl/wystawy/ministerstwo-spraw-wewnetrznych> [dostęp: 26.05.2017].
- https://hyperallergic.com/377975/an-illustrated-guide-to-linda-nochlins-why-have-there-been-no-great-women-artists/?utm_source=social&utm_campaign=fbpage [dostęp: 26.05.2017].
- <http://wakat.sdk.pl/author/aleksandrardudczak/> [dostęp: 26.05.2017].

Equality of empowerment and gender difference. How poetry can help to overcome inferiority

The aim of the article is to present recent fundamental changes in thinking about poetry. Authors of books published in the years 2010–2016 are much more aware of the political and social situation than those who were debuting right after the year 2000. They are also aware of the context of artistic creation and aesthetic criteria. They seek to redefine the production and distribution of poetic works and react (as their predecessors did) with resistance to social and political oppression.

Key words: sex difference, equality, feminism, poetry, woman